

ХРОНОТОП ВИДОВИЩА У КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежено генезу видовища як конституюючого чинника духовного життя соціуму від давнини до сучасності, а також формування специфічних часу і простору цього феномена. Проаналізовано часо-простір видовища у контексті культури ХХ століття. Визначаються стильові та жанрові модифікації його хронотопу: синтез мистецтв у стилі модерн, кліповість подання інформації у сучасній культурі тощо.

Ключові слова: час, простір, культура, видовище, образ, хронотоп.

Кислая Наталья Васильевна, соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского

Хронотоп зрелища в культуре XX столетия

В статье прослежено генезис зрелища как конституирующего фактора духовной жизни от древности до современности, а также специфических пространства и времени этого феномена. Осуществлён их анализ в контексте культуры XX столетия. Определяются стилевые и жанровые модификации хронотопа этого зрелища: синтез искусств в стиле модерн, клиповость подачи информации в современной культуре и др.

Ключевые слова: время, пространство, культура, зрелище, образ, хронотоп.

Kysla Natalia, Searcher of National Music Academy of Ukraine of P. Chaikovsky

Chronotope of spectacle in the culture of the twentieth century

The genesis of the sight as the constituting factor of spiritual life from antiquity to the nowadays, and also specific space and time of this phenomenon is tracked in the article. Their analysis in the context of culture of the XX century is implemented in the article. Style and genre modifications of a chronotope of this spectacle are defined: synthesis of arts in modernist style.

Key words: time, space, culture, sight, image, chronotope.

Час і простір становлять каркас буття (Е.Кассіпер). Водночас вони є граничними всезагальними абстракціями, які описують культуру. Простір світу культури натуралізується, виявляється як природна чи техногенна реальність, результат діяльності людини, а час теж есплікується як певний термін або час, що пов'язаний із реаліями "тут" і "тепер", які вже модельно сформовані. Майже всі дослідники часу, починаючи від Аристотеля, стоять перед питанням субстантивності темпоральності як явища природи і культури.

Поняття "хронотоп" належить світу ейнштейнівської фізики, воно було екстрапольоване на світ культури М. Бахтіним, де має онтологічний і гносеологічний статус. Культура як світ буття людини існує в певному часо-просторі і детермінується ним; водночас категорія "хронотоп" вже стала загально-визнаним чинником аналізу, розуміння та інтерпретації мистецького твору, тому важливо визначити культурні детермінанти часу і простору.

Проблемі визначення культурної реальності хронотопу приділяли увагу М. Бахтін, Х. Ортега-і-Гассет, Р.Інгартен, Е.Бистрицький, Д. Ліхачов, С.Кримський, Б.Мейзерський, В.Стус (науковий доробок якого ще не знайшов у наукових колах адекватної оцінки й гідного визнання), С.Павличко, М. Хренов, Ю. Легенький та ін. Віддаючи належне цим здобуткам, маємо визнати, що реалії хронотопу видовища, особливо в культурі ХХ століття, ще не достатньо окреслені.

Мета статті – визначити специфіку хронотопу видовища як системотворчого чинника культуротворчості.

Час в архаїчних культурах розумівся як циклічний: щось з'являлось і щось зникало з тим, щоб згодом з'явитися знову. Такий коловорот явищ свідчив про циклічність, про певне повторювання, яке не мало точки відліку. Еквівалентним такому часу є центрований простір, що розумівся як обмежена територія. Центр завжди був сакральним, означеним як вітар, храм тощо. Він був центром Всесвіту [6; 8].

Єдність циклічного часу і центрального простору притаманна архаїчним культурам, проте згодом вона не зникає, а продовжує існувати трансформованою. Ми звикли до того, що територія суть розподіл простору. Метр як розподільний чинник цього простору виникає як складання з рівних відрізків, а метрика як певна часова єдність відповідає цьому метру. Це і є ті структури культуротворення, що утворюють музичність, архітектурну структуру або темпоральну розмірність видовища на площі, утворюють світосприйняття, світоустрій мистецтва і культури.

Регулярність є аналогом циклічності і повторюваності подій. Згодом антична цивілізація надасть іншу темпоральність часу і простору. Час як вічність і простір, як те, що відповідає вже не території, а пластичному космічному тілу, стають реальністю культури. Домінує не розподіл території, не метризація як регулярність розподілу, а структура, що є еквівалентною обміну товарів, цінностей. Так, парадигма обміну на перший план висуває простір і пластику, пластичний космос.

Важливо зазначити, що саме тут регулярність співвідношення часу і простору – хронотоп – визначає мету формотворення як ознаку обміну. Домінує не річ як така, не суб'єкт, не предмет як складові взаємовідносин, а мета і трансценденція – перехід межі. Часовість або міра часу визначається як архе. Усі ці ознаки належать грецькому розумінню міри. Це вже інша співскладеність просторових структур, яка теж нікуди не поділася, а існує в культурі як той далекий код класики, що відіграє важливу роль у ХХ столітті: тогочасний неокласицизм є величезним імпульсом формотворення.

Європейська цивілізація і європейські цінності пов'язані з поняттям вічності, з поняттям статичного часу, який обіймає все і визначає себе як певну верхівку або епіцентр, точку, яка є або витоком, або кінцем події. Зрозуміло, що така модель світоустрою є надзвичайно видовищною. "Єдине" неоплатоників обіймає усе як аналог вічності: боги, світовий розум, душа, потім космос, а вже потім – людина. Людина не є епіцентром цієї стратегії виникнення форм, вона існує на периферії світу культури. Космос породжує людину і забирає її, за О. Лосєвим [6].

Темпоральність неоплатонізму і його хронотоп суттєво позначилася на якісній визначеності християнського світобачення. Християнський час, час-стріла, розгортався між двома космічними точками: Творенням світу та його Кінцем. Цей час був гетерогенним і включав профанний час людського буття і сакральний час Священної Історії. В Середньовіччі це стає колізією реальності трансценденції безкінечного переходу межі і реальності трансцендентного Абсолюту, що характеризують наперед задану гармонію. Тобто виникає проблема сполучення крайнощів: точки як просторового універсуму і вічності, а також, навпаки, – одної миті і нескінченності. В межах цих структур, які вже не є хронотопом, а більше говорять про часовість у її просторових артефактах, розгортається дилема часовості і просторовості. Вона особливо важлива як культурна реальність.

Пантеїстичний реалізм доби Відродження маніфестував антропологізований хронотоп, що формується як синергія наукових відкриттів і нової картини світу та художньої практики. Вплив механіцизму світогляду й картини світу Нового часу відчувається й дотепер. Це – Ньютонівський світ, де час і простір розглядаються як незмінні субстанції, у які вкладається світ,

ХХ століття не просто побачило світ як безмежний обрій Чумацького Шляху чи занурилося в мікроскоп і побачило глибини мікросвіту, не просто намагалося вичерпати обрії культури і поширити духовної глибини вимірів культури, а стало перед катастрофічним образом непередбачуваності світоустрою, який живе у світі безладу, хаосу. Космос як лад, устрій, порядок стає не космосом, а хаосомосом. Він стає якщо не поліцентричною структурою, то ризомою, за Ж. Дельозом. Можемо сказати, що сам феномен видовища, бачення світу як публічного видива стає багатовекторним і багатоструктурним – екранним, поліекранним, мульти-медіа означеним.

Цей феномен постає як екстенсивна, патетична метрика парадів, видовищ великих публічних подій, свят, зібрання людей. Його публічність нагадує публічність давніх культур, Давнього Риму. Можна згадати фільм Лені Ріфенштайль "Тріумф волі" і відчутти пафос величезних, регулярних людських мас, які на плацу утворюють геометричні структури. Він показав вже давно відому механіку створення видовища факельної ходи, примітивної музики, маршів, – і водночас величезних натовпів людей на площі, показав історичну драматургію пластичного дискурсу людської постаті, а також – за ангажованість культури екстатикою безмежних піднесених почуттів, що були волевиявленням того простору, у якому відбувалися публічні події.

Механізм стильотворення включається у космогенез, що зумовлює складність систем культури, які і пов'язують нас із часом і простором як реаліями культури, що несуть у собі ментальність, глобальний імпульс волевиявлення суб'єкта культури, а також є граничними всезагальними універсаліями культури, які демонструють принципи узагальнення того, що "бачать" у культурі. "Я бачу", – говорив Е.Гуссерль, коли створював свою феноменологію. "Я бачу", – казав А.Ейнштейн, коли він відкривав свою теорію відносності. Сам феномен бачення є початком видовища як видива. Бачення – це всезагальна характеристика, що фіксує єдність модальностей сприйняття світу,

Видовище як часово-просторовий організм існує лише тоді, коли воно спирається на код культури і несе в собі ознаки культуротворчості, дає максимум можливостей бачення світу, або адекватно відображає картину світу в публічному просторі часового споглядання. Катастрофізм культури ХХ століття відповідає саме катастрофізму теоретичному і більше – інтерпретаційному, який свідчить, що час і простір у мікро- і макросвіті є катастрофічно нестатичними, орієнтованими на мінливість і випадковість. Едгар Морен пише: "Поняття порядку класичної фізики було птоломейським. Саме в системі Птолемея, у якій Сонце і планети оберталися навколо Землі, все оберталось навколо порядку. А тепер ми підійшли до того, щоб зрозуміти поняття порядку як подвійну революцію – коперніканську і ейнштейнівську. Коперніканська революція полягала в тому, щоб провінціалізувати Землю і перетворити порядок у Всесвіті. Ейнштейнівська революція полягала у тому, щоб співвіднести одне з іншим – і порядок, і безпорядок. Ці революції в понятті порядку є революціями у Всесвіті. Всесвіт не лише втратив свій суверенний вищий порядок, але більше він не має центру" [7, 111].

Можна сказати, що таке бачення часу як складної темперації, поліфонії часовості дає можливість інтерпретувати видовище в різних контекстах: космологічному, філософському, естетичному, художньому тощо. Це дає нам можливість побачити ноосферний проект як верхівку філософського природничого руху ХХ століття, як певну міфо-легенду, яка відбувалася у ХХ столітті [2, 44-57].

Спробуємо означити ці трансформації часу і простору в стильовому вимірі XX століття. Так, можна інтерпретувати ідеї, що були наведені Е.Мореном, як трансформацію християнської парадигми часу-стріли, де з одного місця або з одної точки виходить декілька стріл увсебіч. Час, який іде в різних напрямках, є сингулярним, тобто неповторним. Це свідчить про типологію часовості людського існування, де свідомість вихоплює з пам'яті живі клітини життя, які людина проживала як співбуття 50 і більше років тому, і, навпаки, кидає їх як проект уперед. Ми можемо сказати, що християнський концепт шляху, часу-стріли є домінантним на відміну від концепту вічності і коловороту, та коловорот, циклізм тут існує у "знятому" вигляді, а це є свідченням того, що мистецтво, культура є стабільними практиками, традицією або системою традиціоналізму, який повертає нас в минуле і утворює цілісність буття. Саме такою останньою великою могутньою системою був стиль модерн.

Французький модерн є найбільш видовищним. Брюсельська версія модерну, яким ми його знаємо, насамперед, у витворах Віктора Орта, є, навпаки, стриманим, лаконічним. Віктор Орта – тихий і непомітний засновник модерну фактично був піонером, який відкрив прості реалії видовища в стилі модерн: вертикалізм колон у прорізах і еркер – простір, який виступає на нас у вигляді зрізаного кута. Пов'язаний з Англією модерн привносить квадратну метрику – шотландську розбивку простору в клітинку, привносить прості і ясні конфігурації достатньо схематичного розподілу простору. Модерн шотландський, який ми знаємо за творами подружжя Макінтош, є певна лаконічна структура, та він вже несе у собі риси маньєризму, проте шотландський модерн був співзвучним часові "межі століть". Модерн північний позначений рисами національного піднесення – це вертикалізм, що нагадує Середньовіччя. Фінський модерн істотно вплинув на архітектуру Санкт-Петербургу і Москви.

Український модерн є ще малодослідженим, ми можемо розглядати цей модерн як певне видовище, як певний проект архітектури. Український модерн більше тяжіє до проективізму, ніж будь-який інший. Цей проект, найчастіше, відкритий і в минуле, і в майбутнє. Сама векторність простору стає вектором часовості. Напіввідкриті плани в архітектурі як векторний розподіл проективного простору мали аналоги в часі, коли минуле і майбутнє об'єднувалися. Твори Василя Кричевського є неперевершеним зразком, який є також синергією пластики, архітектури, живопису, що є своєрідною квінтесенцією українському модерну.

Стиль модерн є завершенням класики, це – світове явище, у якому домінує орнаменталізм. Це – власне орнаменталізм як варіювання, як нескінченний відкритий простір: видовище, де немає затишку, немає тиші. Орнамент стилю модерн відкритий увсебіч. Це не горизонтальна зчитка інформація, а нескінченна тканина, всесвіт, що рухається зламами, і свідчить про сингулярність, непередбачуваність просторових реалій видовища.

Стиль модерн не трансформував простір попередніх культур, навпаки, він його оранжирував, інтенсивно перенаситив вертикальною віссю і продукував повторення, варіювання. Це є передбаченням тотальної еклектики постмодерну. Хронотоп стилю модерн – це домінантні елементи простору, а не часу, час усувається. Це найцінніший простір, у якому розгортається співбуття як драма утворення багатьох всесвітів, багатьох стильових вимірів. У просторі особняка Рябушинського, наприклад, кожна кімната відповідає певному стилю – архітектурі Сходу або Готики чи Відродження. Тут мозаїка і меблі, як і вся інша інфраструктура архітектурного простору, перенасичені стильовими імплікаціями. Можна сказати, що видовище модерну відбувалося у тяжінні до синтезу.

Авангард як просторова й часова реальність деструктував простір і час, здійснив їхню декомпозицію. Це посткласичний період культури XX століття. Деструкція, що відбулася, носила характер маніфестів. Спочатку це було суто вербальне видовище, коли на поверхню виносилися заклики до знищення попередньої культури, а всередині розбудовувався новий порядок, не менш стабільний і не менш ієрархічний, ніж у класиці. Бо, по-перше, авангард ніколи не був чистою деструкцією, а по-друге, він завжди демонстрував звернення до засад, до першовитоків формотворення або свіотворення. Кожен художник намагався створити Всесвіт на підставах простих елементарних платонових тіл, відомих ще з часів античності: квадрат, коло, трикутник тощо.

Платонові тіла розумілися як об'ємні конфігурації, та згодом знов відбувається повернення до площини. Об'єм знищується і залишається мембрана, породжуючи простір – "плато", за Ж.Дельозом і Ф.Гваттарі [3, 425], яке дає можливість вибухового розмаїття всесвітів. Авангард існував небагато часу, трохи більше десятиліття, і не тому, що він був дуже драматичним і трагічним для культури як злам попередньої іконографії, іконології і взагалі зображення та архітектурних, театральних систем. Сама метафізика модернізму, індивідуалізм та автократизм творчості, дуже швидко стають не актуальними, тому що культура завжди була соборним цілим.

Постмодерн, який визначився на обрії культуротворення у шістдесяті роки, симулював здобутки тоталітаризму, що були здійснені у формотворчому просторі. Час і простір стають тотально ігровими, і ця ігрова настанова робить еклектику інструментом, який розгортає простір тотальних алюзій, утворює гіпертекст як просторову реальність виникнення маргінального світу. Текст як метрично розбитий простір видовища стає поліморфним, початок і кінець не відзначаються, а лише означаються як мінлива строката тканина сприйняття. Вже немає тотального театру, тотальної катастрофи, оскільки є екологічна катастрофа. Час в ігрових варіаціях, інтроверсіях, перевтіленнях, перверсіях, трансгресіях стає своєрідним відбитком простору, як наскрізне безмежне варіативне поле орнаментальності.

На поверхню виходять різні синтези, які не вписуються у відому схему формотворення і чіткий устрій видового мистецького універсуму, а створюють всі ці трансформації, симбіози. Перформанс – театралізація зображення, хепенінг – політична версія перформансу, енвайронмент – середовище, яке інтерпретується як вид мистецтва, реді-мейд – готовий до споживання, де речі вже відіграють роль образів, існують як симулякр, як тотальна настанова, коли споглядаємо начебто повністю ідентичну копію реальності, а за нею ховається щось інше, що завершує низку міжзнакових відносин культури. Тобто гра втрачає свої інтерпретативні функції, стає полівалентною. Однак, це вже не гра, а варіювання на тему гри. Виникає питання – хто ж грає? Хто є суб'єктом гри? Той, хто дивиться, – говорять теоретики постмодернізму. Нема більш агресивного видовища, ніж постмодерне, – навіть видовище тоталітарних культур було амбівалентним, розподілялося на вождя і на масу

Видовище втрачає свої конститутивні риси і розчиняється в побуті. Виникає поп-культура. Усі інвазії масової культури, які пов'язані з естрадою, до культури вже мають досить віддалене відношення. Так, можна сказати, що видовище цікавить інтерпретація буття як ще один засіб симуляції та трансформація культури. Тобто онтологічний топос, сама онтологія часовості усувається і тотальна симуляція видовища постмодерну свідчить про те, що видовище вже не є собою. Є видово, картина, експресія, екстаз, чуттєвість, але видовища немає, хоча ми маємо усі його ознаки. Трансформується простір видовища, де панує охлос і примітивний, не культурний, а докультурний світ, який утворює кожен суб'єкт цієї охлократії, або охлосугестії, охлодраматургії, яка розгортається у мас-медіа.

Висновки. Хронотоп видовища, еволюціонуючи протягом тривалого часу, зазнає значних трансформацій у минулому столітті. Поп-смак, поп-музика ще більше і більше розмивають культурний код і фактично ХХ століття демонструє загрозу самознищення культури. Якщо тоталітаризм піднімав імперський імпульс римських парадів, архаїчного занурювання у події монастирів Сходу, коли ченці носили уночі факели, якщо Сталін і Гітлер полюбили військові паради – це свідчить про репрезентацію влади, порядку. Та настає криза репрезентації влади і на рівні видовища. Час і простір видовища кудись зникають. Втім, вони є, навіть все більше заповнюється натовпом. Видовище стає тим майданом без майдану, на якому вже немає людей, а є лише тіні, симулякри. Є пісня без пісні, слова без слів, є образи без образів, але все разом складає те розмаїття культурних популяцій, які пов'язані з постмодерном.

Час і простір видовища культури ХХ століття – це гетерогенне явище, це щеплення архаїзму і алюзія, свідома гра в культурний діалог, полілог і драматургія культурних кодів, де орнаменталізм як розчинення простору і просторових структур є домінуючим. Це вихід із середини назовні – із середини людини, середини будинку, що демонструє стиль модерн. Це авангард як звернення до елементаризму, до простих форм, що створюють "плато" просторової мови для формотворення як певного конструктора метафізичної простоти форм видовища. І це постмодерн як тотальна еkleктика, гра без гри. Це вже симулякр гри. Змінюється зміст, сам простір змістовних відносин.

Література

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики/М.М. Бахтин. – М.: Худ.лит., 1975. – 502 с.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
3. Делёз Ж. Анти – Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж.Делёз, Ф.Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672с.
4. Легенький Ю.Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю.Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 353 с.
6. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике / А.Ф. Лосев. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
7. Морен Э. Метод. Природа Природы / Э.Морен. – М.: Прогресс-Традиция, 2005.– 464с.
8. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.

References

1. Bakhtin M.M. Voprosy literatury i estetiki/M.M. Bakhtin. – M.: Khud.lit., 1975. – 502 s.
2. Gurevich A.Ia. Kategorii srednevekovoi kul'tury / A.Ia. Gurevich. – M.: Iskusstvo, 1984. – 350 s.
3. Delez Zh. Anti – Edip: Kapitalizm i shizofreniia / Zh.Delez, F.Gvattari. – Ekaterinburg: U-Faktoria, 2007. – 672s.
4. Legen'kii Iu.G. Kul'turologiia izobrazheniia (opyt kompozitsionnogo sinteza) / Iu.G. Legen'kii. – K. : GALPU, 1995. – 412 s.
5. Likhachev D.S. Poetika drevnerusskoi literatury / D.S. Likhachev. – 3-e izd. – M. : Nauka, 1979. – 353 s.
6. Losev A. F. Strast' k dialektike / A.F. Losev. – M.: Sovetskii pisatel', 1990. – 320 s.
7. Moren E. Metod. Priroda Prirody / E.Moren. – M.: Progress-Traditsiia, 2005.– 464s.
8. Khrenov N.A. Zrelischa v epokhu vosstaniia mass / N.A. Khrenov. – M. : Nauka, 2006. – 646 s.